



**Sérgio Afonso Tavares COMUNICAÇÃO EM MÚSICA DE CÂMARA
Pereira**



Sérgio Afonso Tavares Pereira **COMUNICAÇÃO EM MÚSICA DE CÂMARA**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica do Doutor António Chagas Rosa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Professora Doutora Helena Maria da Silva Santana
Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro

vogal – arguente principal

Professor Doutor Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa
Professor Auxiliar, Universidade do Minho

vogal - orientador

Professor Doutor António Manuel Chagas Rosa
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

agradecimentos

Ao meu orientador, pela cordialidade e compreensão, à Escola Profissional de Música de Viana do Castelo, pela sua cooperação na realização deste trabalho, e à Filipa, pelo seu acompanhamento ao longo de todo o processo.

palavras-chave

Aprendizagem, música de câmara, comunicação verbal, comunicação não verbal, liderança, escola profissional de música.

Resumo

O presente estudo procurou verificar qual o impacto do uso consciente de linguagem verbal e não-verbal no decorrer de um ensaio de música de câmara, a alunos com idades compreendidas entre os 15 e os 18 anos, provenientes de uma escola profissional de música.

O estudo foi desenvolvido com recurso a duas gravações áudio de três diferentes formações de música de câmara em ambiente de aula. Na primeira observação, o grupo ensaiou sem intervenção do investigador. De seguida, foi feita uma sessão explicativa dos conceitos de comunicação e liderança e aconselhado do seu emprego durante o seguinte ensaio. Foi então que se recorreu à segunda gravação deste estudo.

A análise de dados foi feita através da comparação dos resultados entre os dois ensaios e entre grupos.

Os resultados indicam a existência de uma clara influência na relação entre o uso consciente de linguagem verbal e não-verbal por parte dos alunos, no tempo de aproveitamento do ensaio de música de câmara. Os grupos em que os membros partilham uma linguagem comum, verbal e não-verbal, assim como a sua posição no seio do grupo, tendem a demonstrar melhores indicadores de gestão do tempo de ensaio, levando a que o ensaio se torne mais eficaz.

keywords

Learning, chamber music, verbal communication, non-verbal communication, leadership, professional music school.

abstract

The present study aimed to establish the impact of the conscious use of verbal and non-verbal language during a lesson of chamber music to students aged between 15 and 18 years, from a professional music school.

The study was conducted through two audio recordings of three different formations of chamber music in the classroom and lesson environment. At first observation, the group rehearsed without the researcher's intervention. Then was made an explanatory session of the concepts of communication and leadership and advised of their use during the following lesson. Thus it was done the second recording of their lesson.

Data analysis was done by comparing the results between the two lessons and between groups.

The results indicate the existence of a clear influence on the relationship between the conscious verbal and non verbal by students at the time of the chamber music lesson or rehearsal. Groups where members share a common understanding about the use of the verbal and non-verbal language, as well as their position within the group, tend to demonstrate better management indicators within the lesson, thus leading to the lesson will become more effective.

Índice

1. Apresentação do Projecto Educativo	12
1.1. Problemática	13
1.2. Objectivos.....	14
1.3. Organização do Documento de Apoio ao Projecto Educativo	14
2. Contextualização	15
2.1. Dinâmica de grupo	15
2.2. Comunicação verbal e não-verbal	18
3. Metodologia	21
3.1. Participantes.....	21
3.2. Recrutamento.....	22
3.3. Desenho.....	23
3.4. Materiais e recolha de dados.....	23
3.5. Análise de dados	24
4. Resultados.....	26
4.1. Quinteto de Sopros.....	27
4.1.1. Linguagem usada pelo quinteto de sopros – Observação 1.....	27
4.1.2. Linguagem usada pelo quinteto de sopros – Observação 2.....	28
4.1.3. Comparação gráfica entre observações, por instrumento musical	28
4.1.4. Comparação gráfica entre observações, por parâmetro estudado	30
4.2. Sexteto de Clarinetes	31
4.2.1. Linguagem usada pelo sexteto de clarinetes – Observação 1	31
4.2.2. Linguagem usada pelo sexteto de clarinetes – Observação 2	32
4.2.3. Comparação gráfica entre observações, por instrumento musical	33
4.2.4. Comparação gráfica entre observações, por parâmetro estudado	35
4.3. Quarteto de Cordas	35
4.3.1. Linguagem usada pelo quarteto de cordas – Observação 1	35
4.3.2. Linguagem usada pelo quarteto de cordas – Observação 2	36
4.3.3. Comparação gráfica entre observações, por instrumento musical	37
4.3.4. Comparação gráfica entre observações, por parâmetro estudado	39
4.4. Uso de linguagem verbal e não-verbal, antes e após a explicação do investigador	40
5. Discussão	42
5.1. Discussão dos resultados correspondentes ao quinteto de sopros.....	42
5.2. Discussão dos resultados correspondentes ao sexteto de clarinetes	44

5.3. Discussão dos resultados correspondentes ao quarteto de cordas	46
5.4. Discussão comparativa dos resultados dos diferentes grupos estudados.....	47
6. Conclusões	50
6.1. Limitações do estudo.....	51
6.2. Implicações futuras.....	53
Fontes Bibliográficas.....	54
Anexos.....	56
Anexo 1	57
Anexo 2	58

Índice de tabelas

Tabela 1 - Distribuição dos participantes do grupo quinteto de sopros.....	21
Tabela 2 - Distribuição dos participantes do grupo sexteto de clarinetes	21
Tabela 3 - Distribuição dos participantes do grupo quarteto de cordas	22
Tabela 5 - Materiais usados para a observação dos grupos	24
Tabela 6 - Linguagem verbal utilizada pelo quinteto de sopros durante o ensaio (observação 1).....	27
Tabela 7 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo quinteto de sopros, no decorrer da obra (observação 1).....	27
Tabela 8 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo quinteto de sopros, no início de cada trecho musical (observação 1)	27
Tabela 9 - Linguagem verbal utilizada pelo quinteto de sopros, durante o ensaio (observação 2).....	28
Tabela 10 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo quinteto de sopros, no decorrer da obra (observação 2).....	28
Tabela 11 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo quinteto de sopros, no início de cada trecho musical (observação 2)	28
Tabela 12 - Linguagem verbal utilizada pelo sexteto de clarinetes, durante o ensaio (observação 1).....	31
Tabela 13 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo sexteto de clarinetes, no decorrer da obra (observação 1).....	32
Tabela 14 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo sexteto de clarinetes, no início de cada trecho musical (observação 1)	32
Tabela 15 - Linguagem verbal utilizada pelo sexteto de clarinetes, durante o ensaio (observação 2).....	32
Tabela 16 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo sexteto de clarinetes, no decorrer da obra (observação 2).....	32
Tabela 17 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo sexteto de clarinetes, no início de cada trecho musical (observação 2)	33
Tabela 18 - Linguagem verbal utilizada pelo quarteto de cordas, durante o ensaio (observação 1).....	36
Tabela 19 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo quarteto de cordas, no decorrer da obra (observação 1).....	36
Tabela 20 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo quarteto de cordas, no início de cada trecho musical (observação 1)	36

Tabela 21 - Linguagem verbal utilizada pelo quarteto de cordas durante o ensaio (observação 2).....	36
Tabela 22 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo quarteto de cordas, no decorrer da obra (observação 2).....	37
Tabela 23 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo quarteto de cordas, no início de cada trecho musical (observação 2)	37

Índice de gráficos

Gráfico 1 - Comparação da utilização da linguagem verbal pelo quinteto de sopros, entre observações	29
Gráfico 2 - Comparação da utilização de linguagem não-verbal pelo quinteto de sopros, no decorrer da obra, entre observações	29
Gráfico 3 - Comparação da utilização de linguagem não-verbal pelo quinteto de sopros, no início de cada trecho musical, entre observações	29
Gráfico 4 – Características da linguagem não-verbal usada pelo quinteto de sopros no decorrer da obra, entre observações	30
Gráfico 5 – Características da linguagem não-verbal usada pelo quinteto de sopros no início de cada trecho, entre observações	30
Gráfico 6 - Comparação gráfica do uso de linguagem não-verbal pelo quinteto de sopros, no decorrer da obra, entre observações	31
Gráfico 7 - Comparação gráfica do uso de linguagem não-verbal, pelo quinteto de sopros, no início de cada trecho musical, entre observações	31
Gráfico 8 - Comparação da linguagem verbal utilizada pelo sexteto de clarinetes no decorrer da obra, entre observações	33
Gráfico 9 - Comparação da linguagem não-verbal utilizada pelo sexteto de clarinetes no decorrer da obra, entre observações	33
Gráfico 10 - Comparação da linguagem não-verbal utilizada pelo sexteto de clarinetes no início de cada trecho, entre observações	34
Gráfico 11 - Comparação da utilização de linguagem não-verbal pelo sexteto de clarinetes no decorrer da obra, entre observações	34
Gráfico 12 - Comparação da utilização de linguagem não-verbal pelo sexteto de clarinetes no início de cada trecho, entre observações	34
Gráfico 13 - Comparação gráfica do uso de linguagem não-verbal pelo sexteto de clarinetes, no decorrer da obra, entre observações	35
Gráfico 14 - Comparação gráfica do uso de linguagem não-verbal pelo sexteto de clarinetes, no início de cada trecho musical, entre observações	35
Gráfico 15 - Comparação da linguagem verbal utilizada pelo quarteto de cordas durante o ensaio, entre observações	37
Gráfico 16 - Comparação da linguagem não-verbal utilizada pelo quarteto de cordas, durante o ensaio, entre observações	38
Gráfico 17 - Comparação da linguagem não-verbal utilizada pelo quarteto de cordas, no início de cada trecho musical, entre observações	38

Gráfico 18 - Comparação da linguagem não-verbal usada pelo quarteto de cordas no início de cada trecho musical, entre observações.....	38
Gráfico 19 - Comparação da linguagem não-verbal utilizada pelo quarteto de cordas no decorrer da obra, entre observações	39
Gráfico 20 - Comparação gráfica do uso de linguagem não-verbal pelo quarteto de cordas, no decorrer da obra, entre observações.....	39
Gráfico 21 - Comparação gráfica do uso de linguagem não-verbal pelo quarteto de cordas, no início de cada trecho musical, entre observações	40
Gráfico 22 - Comparação da quantidade de linguagem verbal, durante o ensaio, pelos diferentes grupos estudados.....	40
Gráfico 23 - Comparação da quantidade de linguagem não-verbal, no decorrer da obra, pelos diferentes grupos estudados	41
Gráfico 24 - Comparação da quantidade de linguagem não-verbal, no início de cada trecho musical, pelos diferentes grupos estudados.....	41

Glossário

CICT – Curso de instrumentista de cordas e tecla

CISP – Curso de instrumentista de sopro

Cl – Clarinete

Fg – Fagote

Trp – Trompa

Ob – Oboé

Fl – Flauta

Cl1- Primeiro Clarinete

Cl2 – Segundo Clarinete

Cl3 – Terceiro Clarinete

Cl4 – Quarto Clarinete

Cl5 – Quinto Clarinete

Cl Bx – Clarinete Baixo

V1 – Primeiro Violino

V2 – Segundo Violino

V3 – Terceiro Violino

Vcl – Violoncelo

1. Apresentação do Projecto Educativo

Nos planos de formação/currículos das escolas profissionais de música em Portugal, há muito que a disciplina de música de câmara ocupa um papel vital na formação dos estudantes. Esta disciplina vem complementar, assim, as aulas de prática instrumental no que toca à execução técnica do instrumento.

A música de câmara é leccionada consoante as classes de instrumentos disponíveis: podem-se formar *ensembles* diversos com um número mínimo de dois elementos formando duos, trios, quartetos, quintetos, sextetos, etc, de cordas ou sopros. As exigências técnicas requeridas nestas formações são idênticas.

É incontornável afirmar que, a longo prazo, os grupos de música de câmara chegam a ocupar um papel de elevada relevância na carreira profissional dos músicos enquanto solistas.

É a partir das aulas/ensaios que se desenvolvem muitas das competências necessárias aos alunos para tocar em grupo (Williamon, 2002). O desenvolvimento destas competências, tais como afinação, sonoridade, tempo, dinâmica, estilo, comunicação, liderança, etc., é inerente ao trabalho do professor durante o ano lectivo, no que respeita ao planeamento das aulas, à sua execução, à promoção de novas competências e técnicas (saber-fazer, saber-estar e saber-saber), à exigência e demonstração técnica e, finalmente, à liderança na sala de aula (Fairfield, 2003; Kokotsaki, 2007).

Os *ensembles* de música de câmara requerem uma cooperação e interacção únicas entre os seus membros, visto normalmente não terem maestro (King, 2006). É, portanto, de especial importância a existência de ensaios/aulas destes *ensembles* anteriores à audição/concerto, uma vez que o grupo precisa de alcançar uniformidade na forma de tocar e na interpretação das obras. Estes grupos precisam, também, de desenvolver um entendimento colectivo quanto à técnica e estilo a empregar na música que irão apresentar, podendo tratar-se de uma performance pública ou de um exame.

Os ensaios têm também como objectivo estabelecer e determinar o papel ou função de cada músico nesse grupo, ou seja, perceber se em determinado momento no decorrer de uma obra o seu papel no grupo é de solista, acompanhador ou membro do grupo como um todo (Shaw, 1971; Bass, 1985).

Estes ensaios são altamente influenciados pela quantidade e qualidade da comunicação entre os seus membros. São diversos os aspectos a considerar: os diferentes tipos de liderança, a dicotomia liderança *versus* democracia no seio do grupo,

o paradoxo do segundo violino (quanto à sua função de solista) e o conflito *versus* concordância no funcionamento enquanto “grupo” (Murnighan and Conlon, 1991).

Há também aspectos a considerar como a afiliação social com o grupo e com os seus membros (Douglas, 1993), a identidade do próprio grupo (Durrant, 1994), a união social entre os membros (Davidson, 1997), as estratégias de ensaio a usar (Davidson and King, 2004) e as diferentes funções/papéis dos membros do grupo durante os ensaios.

1.1. Problemática

Desde muito cedo me foi dada a oportunidade de estar em contacto com grupos de música de câmara e desenvolver conhecimentos como músico de *ensemble*, pelo que esta foi uma das principais motivações pessoais que me levaram à escolha deste tema. Foi através desta experiência que compreendi que um dos elementos-chave para o sucesso dos grupos se deve tanto a aspectos da comunicação e à dinâmica social entre os elementos, como aos factores do domínio da técnica individual do instrumento.

Estudos anteriores (Murnighan and Conlon, 1991; Douglas, 1993; Durrant, 1994; Davidson, 1997; Davidson and King, 2004) usaram grupos de música de câmara que presumivelmente já teriam alguma experiência a tocar em grupo, nomeadamente grupos de estudantes universitários e grupos de não estudantes, com idades compreendidas entre os 15 e os 18 anos, provenientes de escolas profissionais de música, tendo assim um grau de experiência menor como membros de um *ensemble* comparativamente aos anteriores.

Partindo desta premissa, pareceu-me ser útil analisar a dinâmica de grupo em *ensembles* de estudantes com idades entre os 15 e os 18 anos, provenientes de escolas profissionais de música e analisar as diferenças em relação ao uso e interpretação de linguagem não-verbal entre os colegas de grupo e, ainda, saber qual o impacto no aproveitamento do tempo de ensaio (por exemplo, em número de paragens).

Se os alunos tiverem uma sessão de esclarecimento prévia sobre a importância do uso consciente de comunicação não-verbal durante os ensaios e performances, poderão, assim, desenvolver diferentes competências na comunicação e ter uma formação mais completa ao nível da disciplina de música de câmara. Desta forma, o ensino não se limita unicamente aos conceitos técnicos e instrumentais e à sua inserção em música de conjunto, mas tem também em conta a familiarização com aspectos do âmbito da comunicação e sociais integrantes de um *ensemble* de música de câmara.

1.2. Objectivos

O objectivo geral deste estudo é, de forma sintética, verificar qual o impacto do uso consciente de linguagem verbal e não-verbal no decorrer de um ensaio de música de câmara no aproveitamento do tempo do ensaio e na preparação de uma obra musical para uma apresentação pública, em alunos com idades entre os 15 e os 18 anos provenientes de uma escola profissional de música.

1.3. Organização do Documento de Apoio ao Projecto Educativo

O presente estudo divide-se em seis capítulos.

O primeiro capítulo apresenta os objectivos do estudo (até agora descritos) e a organização do documento, para além de um breve enquadramento sobre a importância e motivação para a realização do mesmo.

No capítulo subsequente é feita uma contextualização bibliográfica da dinâmica de grupo em música de câmara, focando-se, nomeadamente, nos diferentes tipos de comunicação verbal e não-verbal que os membros destes grupos usam no decorrer da sua actividade em ensaio.

No terceiro capítulo, será apresentada a metodologia, onde se descrevem os seguintes passos: instrumentos utilizados, recolha e análise estatística dos resultados obtidos pela amostra de participantes.

No quarto capítulo serão apresentados os resultados obtidos através das observações com recurso a tabelas e gráficos.

No quinto capítulo será feita a reflexão acerca dos resultados obtidos e, no sexto capítulo, a implicação dos mesmos para pesquisa/investigações futuras.

2. Contextualização

2.1. Dinâmica de grupo

A dinâmica interna de um grupo, qualquer que seja a sua finalidade, pode promover o sucesso ou o insucesso da meta, tarefa ou objectivo estipulado para o grupo. Assim, quando falamos de grupo devemos primeiramente pensar no seguinte:

- a) As suas características, ou seja, no tipo de grupo (formal ou informal);
- b) Nas metas a atingir e nos seus objectivos;
- c) No seu estágio actual de desenvolvimento.

O desempenho de um grupo depende tanto da aprendizagem individual quanto da forma como os membros aprendem a trabalhar uns com os outros, interagindo nos seus papéis de participantes. Cada pessoa dentro da estrutura do grupo possui um papel associado que consiste no conjunto de comportamentos esperados para a posição que ocupa, tais como normas, liderança e, não menos importante, coesão e desempenho (Gibson, Ivancevich, Donnelly, Konopaske 2006).

Num estudo publicado por Murnighan and Conlon (1991), acerca dos factores que influenciam o fracasso e o sucesso de um quarteto de cordas em Inglaterra, verificou-se que existem três importantes factores que podem determinar a dinâmica de grupo, os quais foram designados por “paradoxos”; a) liderança claramente admitida pelo primeiro violino, b) democracia vs. ditadura c) complexo do segundo violino. Esse estudo concluiu que a maioria dos grupos observados preferia ser dirigida por alguém previamente escolhido pelos membros, e que, esse lugar deveria ser ocupado, preferencialmente, pelo primeiro violino. Os autores referem ainda que este “complexo”, que os autores definem como “paradoxo” era compreendido pelos primeiros violinos dos grupos. É de salientar que apenas um dos grupos estudados admitiu que a sua dinâmica de grupo era completamente anti-democrática; o seu líder teria de assumir o poder de decisão quando este fosse necessário e que este seria aceite sem discussão.

Devido à natureza de grande parte das composições do repertório existente para a formação de quarteto de cordas, o segundo violino é muitas vezes menos “solístico” do que o primeiro. Assim, verifica-se que muitas vezes os restantes músicos têm alguma dificuldade em aplicar as ideias musicais do segundo violino ao grupo, uma vez que a sua função musical é maioritariamente de suporte. Também o papel de liderança e de grupo recai, principalmente, no primeiro violino o que consequentemente faz com que o

segundo violino seja muitas vezes deixado de parte no reconhecimento público depois de uma performance (Murnighan and Conlon, 1991).

Em última análise verifica-se a necessidade de uma maior compreensão e suporte psicológico por parte do grupo relativamente a este elemento, quando comparado com outro membro do grupo. De referir ainda que os grupos de sucesso tendem a escolher um membro para posição de segundo violino essencialmente pela sua personalidade e capacidade de gestão emocional, e não tanto pela técnica (Murnighan and Conlon, 1991).

Outro factor decisivo da dinâmica de grupo é o conflito versus concordância. (Murnighan and Conlon, 1991). A tomada de decisões no seio do grupo varia entre a discussão democrática das questões e a aceitação das decisões do líder. O tipo de tomada de decisões no seio do grupo é um dos aspectos com mais impacto nos resultados obtidos pelo mesmo. Um grupo que esteja constantemente em conflito, em confrontação e não consiga chegar a um consenso, não permanecerá junto como grupo por muito tempo (fraca coesão, fraco desempenho), pois estas discussões vão-se tornando corrosivas com o decorrer do tempo, deteriorando o ambiente social do grupo.

Por outro lado, e continuando a análise deste estudo (Murnighan and Conlon, 1991), um grupo que procure ter unicamente uma concordância em tudo, evitando qualquer tipo de conflito, poderá ter problemas devido à “falta de direcção”, levando a uma perda de interesse pelo próprio grupo e pela sua continuidade. Grupos que consigam gerir os seus conflitos de forma a encontrar uma solução comum, poderão ter mais hipóteses de se manter juntos e conseguir ter sucesso na sua actividade (performance). Estes conflitos são, regra geral, criados por opiniões pessoais no âmbito da execução técnica e interpretativa da obra.

Em conclusão, este estudo (Murnighan and Conlon, 1991) indicou que os grupos lidam com os aspectos de liderança e conflito de forma inconsistente. Estes quartetos assumem que a capacidade de decisão deve ser deixada para o primeiro violino, sem ser averiguado se haveria outras possibilidades de liderança semelhantes entre os restantes membros. Esta preferência da concordância em vez do conflito, poderá ainda levar a um eventual detrimento da qualidade da própria música executada pelo grupo. É de referir, ainda, que a difícil tarefa de ser segundo violino num quarteto de cordas seja amplamente reconhecida no seio do grupo, uma vez que este raramente tem o apoio ou suporte da parte dos restantes membros.

Os grupos de música de câmara tendem a ser melhor sucedidos quando os seus membros repartem unidade e aliança no seio do grupo. Um grupo de música de câmara deve ser formado por duas ou mais pessoas que trabalhem colectivamente, com o

objectivo de executarem uma obra. Esta afiliação parece ser um dos factores vitais no âmbito da dinâmica de grupo (Douglas, 1993).

Durrant (1994) elaborou um estudo acerca da identidade de grupo, onde usou grupos corais. Concluiu que os elementos do grupo têm uma sensação de identidade tanto musical como social, referindo ainda que consideram esse compromisso mais social que musical. Quando os grupos executam maioritariamente canções tradicionais do seu país, esta envolvência faz com que o sentido de identidade com o grupo e consciência cultural seja único.

Também Davidson and Good (2002) sugerem que a coesão social do grupo e a compreensão mútua da música são um factor fulcral na longevidade dos grupos de música de câmara, referindo ainda que o uso de técnicas instrumentais semelhantes por parte dos membros de um quarteto de cordas resulta numa maior coesão e igualdade musical.

Davidson and King (2004) consideram que não existe uma estratégia ideal ou perfeita para ensaiar uma obra eficientemente para uma apresentação pública. Neste estudo, demonstrou-se que os vários grupos de música de câmara usam diferentes maneiras e géneros de comunicação para partilhar as suas ideias musicais com os restantes membros. Nas observações feitas, pode concluir-se que uma boa coesão social influencia de forma positiva a performance final. Foram estudados dois grupos de música de câmara e pôde verificar-se que estes dois grupos tiveram diferentes tipos de dinâmica. Enquanto que o primeiro conseguiu criar uma atmosfera de entendimento acerca das ideias musicais apresentadas por todos os membros durante o ensaio, com todos os membros a colaborarem de forma construtiva às sugestões e chegando a acordo sobre as mesmas rapidamente, o outro grupo experienciou ideias conflituosas de como a música deveria ser executada, demonstrando uma certa relutância acerca da partilha de ideias musicais, bem como na aceitação das ideias dos outros membros do grupo. Como consequência disto, durante os ensaios deste grupo era notória uma atmosfera tensa, deixando os membros num estado de ansiedade e *stress* no fim de cada sessão.

Em resumo, os membros de um grupo de música de câmara devem compreender e desenvolver consciência de que não estão sozinhos no grupo, nem que o grupo lhes pertence, realçando o facto de que uma boa comunicação interpessoal e atitude positiva em relação aos outros membros de grupo poderá ser uma mais-valia para o resultado final do trabalho que desenvolvem. Contudo, Davidson and King (2004) observaram unicamente duos, sendo que as estratégias apresentadas por estes poderão não ser

aplicáveis em grupos de música de câmara com mais membros, como por exemplo, quartetos de cordas, onde a dinâmica de grupo poderá ser mais complexa, devido à quantidade de pessoas envolvidas. Este estudo deixa, ainda, por esclarecer que diferentes géneros podem interagir de forma diferente em diferentes situações.

Os papéis ou funções dos membros de um grupo de música de câmara podem variar consoante o grupo, sendo que esses papéis/funções, em algumas situações, não estão bem definidos e compreendidos pelos seus membros. Para os quintetos de sopros, por exemplo, a percepção de liderança e a função ou papel de cada membro no seio do grupo não é tão clara e definida como nos quartetos de cordas (Davidson, 1997).

Outra pesquisa (Belbin, 1993, citado por King, 2006, p. 265) mostra que existem oito tipos de padrões de comportamento em trabalhos de equipa tais como:

- a) o líder
- b) o vice-líder
- c) o contribuidor
- d) o inquiridor
- e) o ansioso/agitado
- f) o *Joker* (humorista)
- g) o “distractor”
- h) o ausente/apático

No seu estudo sobre funções/papel em quartetos de cordas, King (2006) demonstrou que os estudantes podem exibir mais do que um comportamento dos atrás referidos, podendo ainda assumir diferentes papéis no seio do grupo consoante a disposição ou tipo de humor do momento. No seu estudo de caso, demonstrou que o primeiro e segundo violino tomaram a liderança do grupo e que a viola e o violoncelo assumiram uma posição de suporte ao grupo e não tão de solistas como os restantes.

2.2. Comunicação verbal e não-verbal

A comunicação não-verbal surgiu muito antes da comunicação verbal, pois afinal foi através de gestos e expressões que o mundo aprendeu, comunicou e evoluiu. A necessidade de comunicar cresceu ao longo dos tempos e fez com que o Homem, sedento do processo de socialização procurasse novas formas de comunicar. Essencialmente a humanidade procurava uma simbologia comum, partilhada pela maioria que trouxesse um entendimento generalizado.

Desta forma, persistente, o Homem procurou então aperfeiçoar a sua comunicação culminando (sucintamente) na comunicação verbal.

Desde então, sabe-se que nós não conseguimos estar “sem dizer nada”, porque através da comunicação verbal ou não-verbal transmitimos informação para o exterior.

Em 1872 foi publicado um estudo “The Expression of the Emotions in Man and Animals” de Charles Darwin que abriu caminho a importantes e modernos estudos sobre as expressões faciais e a linguagem corporal. Desde este período que investigadores registaram quase um milhão de indicadores e sinais não-verbais. Albert Mehrabian, responsável por uma importante investigação em 1950, descobriu que o impacto total de uma mensagem é cerca de 7% verbal (apenas palavras), 38% vocal (no que se inclui o tom de voz, inflexões e outros sons) e 55% não-verbal (Pease, 2004).

Nos grupos de música de câmara a comunicação tem um grande impacto no seu sucesso, quanto melhor for a comunicação intragrupal maior a coesão e melhor os resultados da sua performance.

Num ensaio de música de câmara, uma boa comunicação entre os membros do grupo é essencial para que uma boa dinâmica seja experienciada no seio do grupo. A comunicação no seio do grupo poderá ser verbal e não-verbal, sendo que ambas as maneiras de comunicar podem ser usadas de diferentes formas e contextos para atingirem uma boa concordância e fluência musical. A comunicação não-verbal deverá conter informação relativa ao contexto técnico da música e à sua coordenação - entradas, dinâmicas, etc. - (Davidson & King, 2004, p. 113). Este tipo de comunicação poderá, ainda ser usado para a partilha de informação de natureza pessoal, tal como no contexto do quarteto de cordas estudado por Davidson and Good (2002): “...um sinal feito com a cabeça pelo primeiro violino ao segundo violino, como que aprovando uma passagem musical bem executada”.

Williamon and Davidson (2002) realizaram um estudo usando dois pianistas profissionais e demonstraram que a quantidade de acções relativas à comunicação não-verbal (por exemplo, sinais emitidos com a cabeça ou com os olhos) aumentou no decorrer do ensaio. Depois de uma análise, durante a música, acerca do “onde” esta troca de sinais ocorria e acerca da estrutura da própria peça, demonstrou-se que estes sinais representavam uma partilha mútua de aspectos musicais no âmbito da interpretação e da técnica. Nas observações feitas aos movimentos de um dos pianistas, verificou-se que estes eram bastante discretos, ao contrário do seu colega, que exacerbava alguns movimentos bastante evidentes e exagerados. Numa primeira instância, o pianista mais discreto teve uma reação ainda mais comedida, fazendo

movimentos ainda mais suaves. Contudo, no decorrer do ensaio o elemento que fazia movimentos exagerados começou por reduzir o âmbito destes movimentos e o elemento que não se movimentava muito, começou lentamente a mover-se mais ao longo do ensaio.

Davidson and King (2004) referem que o movimento corporal dos membros do grupo poderá ajudar a uma compreensão da música de conjunto e a uma unidade social, argumentando que é importante para os membros do grupo ter uma ideia clara de como usar eficientemente uma comunicação verbal e não-verbal, evitando assim mal-entendidos.

Estudos de Goodman (2002) e Murnighan and Conlon (1991) referem que comunicação não-verbal é mais eficaz que a comunicação verbal, sendo que as ideias musicais são transmitidas mais eficientemente por movimentos com o corpo, em relação às ideias transmitidas usando a comunicação verbal. Ou seja, simplesmente tocando e assimilando de forma eficiente os sinais relativos à comunicação não-verbal, geralmente é suficiente para que não haja necessidade de discussão de um ponto da música em particular.

Estudos anteriores citados em Murnighan and Conlon (1991) demonstraram que os tipos de linguagem não-verbal se podem distinguir em quatro categorias gerais: (i) adaptadores, (ii) reguladores, (iii) ilustradores e (iv) emblemas.

(i) Adaptadores: movimentos de auto-estimulação. Por exemplo coçar a cabeça ou nariz, cruzar a perna, etc.

(ii) Reguladores: movimentos que permitem outros elementos tomarem parte da discussão ou da música. Por exemplo, acenar, usar gestos com as mãos ou franzir as sobrancelhas.

(iii) Ilustradores: movimentos com as mãos de modo a transmitir ou enfatizar uma ideia ou o significado de uma palavra. Por exemplo, ondular as mãos horizontalmente, descrevendo o movimento do mar ou colocar os dedos em frente dos olhos simbolizando lágrimas.

(iv) Emblemas: gestos definidos culturalmente. Por exemplo, a cultura árabe franze as sobrancelhas como gesto de negação e a cultura anglo-saxónica levanta o polegar em sinal de aprovação de uma ideia ou acto.

3. Metodologia

3.1. Participantes

Para a presente investigação, foi recolhida uma amostra constituída por três grupos: um quinteto de sopros, um sexteto de clarinetes e um quarteto de cordas. O quinteto de sopros era formado por uma flauta, um oboé, um clarinete, um fagote e uma trompa; o sexteto de clarinetes era constituído por cinco clarinetes e um clarinete baixo e o quarteto de cordas consistia em três violinos e um violoncelo.

Os alunos integrantes destes grupos eram alunos do curso básico e complementar de instrumentista da Escola Profissional de Música de Viana do Castelo.

Da amostra usada para este estudo, verificou-se que 10 eram do sexo feminino e 5 do sexo masculino, cuja média de idades era de 17,06 anos. Estes alunos apresentavam uma média de 1,26 anos de experiência em aulas de música de câmara e uma média de 3,93 anos de antiguidade na instituição actual.

As Tabelas 1, 2 e 3 mostram os dados obtidos:

Quinteto de sopros	Nome ¹	Género	Idade	Instrumento	Colocação	Ano	Antiguidade na instituição
	Margarida	F	16	Flauta	1º	2ºCISP ³	5º ano
	Dulce	F	18	Oboé	1º	2ºCISP	2º ano
	Bruna	F	17	Clarinete	1º	3ºCISP	3º ano
	Marco	M	17	Fagote	1º	3ºCISP	6º ano
	José	M	18	Trompa	1º	3ºCISP	5º ano

Tabela 1 - Distribuição dos participantes do grupo quinteto de sopros

Sexteto de clarinetes	Nome ¹	Género	Idade	Instrumento	Colocação	Ano	Antiguidade na instituição
	João	M	16	Clarinete	1º	2ºCISP ³	5º ano
	Ana	F	15	Clarinete	2º	1ºCISP	4º ano
	Mariana	F	19	Clarinete	2º	2ºCISP	2º ano
	Carla	F	17	Clarinete	3º	3ºCISP	3º ano
	Cristina	F	16	Clarinete	3º	2ºCISP	2º ano
	Duarte	M	18	Clarinete Baixo	4º	3ºCISP	6º ano

Tabela 2 - Distribuição dos participantes do grupo sexteto de clarinetes

	Nome ¹	Género	Idade	Instrumento	Colocação	Ano	Antiguidade na instituição
Quarteto de cordas	Ana	F	17	Violino	1º	2ºCICT ²	3º ano
	Joana	F	18	Violino	2º	2ºCICT	5º ano
	Carlos	M	17	Violino	3º (viola)	2ºCICT	3º ano
	Helena	F	17	Violoncelo	1º	2ºCICT	5º ano

Tabela 3 - Distribuição dos participantes do grupo quarteto de cordas

3.2. Recrutamento

O recrutamento foi feito através de um contacto prévio via correio electrónico com os membros da direcção pedagógica da Escola Profissional de Música de Viana do Castelo e, posteriormente, com os professores de Música de Câmara individualmente. Só então foram seleccionados os grupos de música de câmara que se inseriam na amostra de conveniência para este estudo tendo em conta os grupos disponíveis, grau académico e tipo de formação dos mesmos.

Previamente à execução deste estudo, foi elaborado um consentimento informado, onde eram explicados os detalhes do estudo em questão, tendo sido primeiramente facultado, assinado e aprovado pela direcção da Escola Profissional de Música de Viana do Castelo (anexo 1). Visto os alunos e encarregados de educação desta escola, no início do ciclo de estudos terem celebrado um contrato de formação com a Escola Profissional de Música de Viana do Castelo, e evocando o artigo 39º presente nesse mesmo contrato (anexo 2), unicamente foi necessária a aprovação da direcção da Escola Profissional de Música de Viana do Castelo, que permitiu a gravação e a participação destes elementos neste estudo.

¹O nome dos participantes foi alterado de forma a assegurar o anonimato dos participantes

^{2,3}Abreviaturas interpretadas no glossário

3.3. Desenho

Este estudo caracteriza-se pela comparação entre duas gravações com 25 minutos cada, efectuada pelos três grupos de música de câmara acima referidos.

A cada um dos grupos estudados foram dadas obras distintas quanto ao período. No quinteto de sopros foi estudado o terceiro andamento do “Quinteto em Ré Maior”, op. 124, de Giulio Briccialdi, inserido no período Romântico (1875) o sexteto de clarinetes estudou a obra intitulada “Ulla in África”, de Heiner Wiberny, um tema tradicional africano adaptado a sexteto de clarinetes pelo compositor (2006); e no quarteto de cordas foi estudado o “Quarteto de arcos nº2”, de Joly Braga Santos, datado de 1957 (tabela 5).

Cada grupo foi observado em dois momentos, sendo a mesma obra ensaiada no primeiro e no segundo momento de observação. Após a primeira observação, foi feita uma explicação sobre linguagem não-verbal pelo autor da presente investigação, tendo-se usado os mesmos critérios para todos os grupos.

3.4. Materiais e recolha de dados

Os materiais usados neste estudo foram as duas referidas gravações audiovisuais de ensaios dos grupos previamente seleccionados mediante a disponibilidade dos professores, alunos e autorização por parte da direcção da escola.

Como equipamento de gravação áudio e vídeo, foi usado um gravador áudio e vídeo ZOOM® Q3HD.

As observações foram feitas como parte integrante do normal leccionamento da disciplina, de modo a torná-las o mais realistas possível. A recolha de dados foi feita na hora normal do leccionamento da disciplina e com todos os membros do grupo presentes, incluindo o professor.

É de referir que o investigador apenas esteve presente na sala de aula durante a explicação dada aos grupos sobre linguagem verbal e não-verbal em música de câmara. De forma a não interferir com o normal desenrolar do ensaio, não esteve presente em nenhum momento dos ensaios, tanto na primeira como na segunda observação.

Quanto às obras utilizadas para as gravações, o investigador não teve parte integrante da escolha das mesmas junto dos professores da disciplina, tendo que gerir o cronograma de recolha de dados (gravações) mediante as obras que os grupos estavam a ensaiar no decorrer do ano lectivo, adaptando-se assim ao normal funcionamento da disciplina e da escola.

	Quinteto de Sopros	Quarteto de Cordas	Sexteto de clarinetes
Obra observada	Giulio Briccialdi, Quinteto em Ré Maior, op. 124, 3º and. Allegro.	Joly Braga Santos Quarteto de arcos nº2.	Heiner Wiberny – Ulla in África – arranjo para <i>ensemble</i> de clarinetes.
Período do compositor	(1818-1881)	(1924-1988)	(b.1944)
Data da 1ª observação	21/01/2014	27/01/2014	21/01/2014
Data da 2ª observação	4/02/2014	05/02/2014	05/02/2014

Tabela 4 - Materiais usados para a observação dos grupos

3.5. Análise de dados

Os dados foram analisados tendo como base o programa Excel® 2003.

O processo de análise teve em conta o tipo de comunicação (verbal ou não-verbal) usado pelos diferentes grupos durante os ensaios e pelos distintos elementos de cada grupo, individualmente.

Quanto ao tipo de comunicação verbal usada, foi analisado o número de falas em cada paragem e por cada aluno. Quanto ao impacto do uso deste tipo de linguagem no decorrer do ensaio, analisamos o número de paragens do grupo durante o ensaio e a razão que as motivava.

O tipo de comunicação não-verbal usado pelos alunos foi estudado em dois momentos, no decorrer do ensaio, em geral, e no início de cada trecho musical, em específico. A linguagem não-verbal foi analisada através dos seguintes parâmetros: contacto visual, movimento de respiração, movimento com o instrumento e sinal com a cabeça. Foi também usado o parâmetro “não definido ou ausente” na análise da entrada de um trecho musical, para os tipos de comunicação não definidos ou para a não execução de qualquer tipo de comunicação não-verbal nesse momento específico (por exemplo, quando todos os elementos respiram em conjunto na entrada de um trecho e um determinado elemento não o faz).

Os alunos foram filmados durante o ensaio de cada obra, de forma a averiguar a quantidade e qualidade da comunicação verbal e não-verbal. Na análise dos vídeos, teve-se em conta o impacto da comunicação não-verbal durante o ensaio das obras entre os elementos de cada grupo na preparação para apresentação pública das obras.

Posteriormente a uma primeira filmagem (de cada grupo e de cada obra), foram explicados os principais aspectos da comunicação não-verbal durante a *performance*. Foram dados exemplos pelo investigador, e descrita a importância deste tipo de comunicação. Só então se passou a uma segunda filmagem, novamente de cada grupo e da mesma obra que haviam ensaiado na primeira análise/observação, para desta forma poderem ser comparadas.

Os aspectos tidos em conta durante a observação e comparação dos vídeos foram o número de paragens, o tipo de comunicação mais utilizado, os gestos mais evidentes, a existência de uma liderança por um membro do grupo, a negociação de conflitos na discussão de ideias musicais e o papel do professor no emprego destes conceitos da dinâmica do ensaio.

4. Resultados

Foram analisadas as principais características da comunicação verbal e não-verbal usada pelos músicos selecionados para este estudo. Estas características foram organizadas pelos diferentes grupos e, para cada grupo, nas diferentes circunstâncias – antes e após a explicação do investigador.

Uma vez analisado o comportamento dos alunos de música de câmara em cada observação individualmente, foi feita uma comparação gráfica entre estas duas observações, de modo a poder-se averiguar das alterações do uso de linguagem verbal e não-verbal dos indivíduos em cada uma e poderem-se discuti-las. Desta forma foi possível analisar qual o impacto da explicação do investigador no uso da linguagem não-verbal pelos alunos durante o ensaio e a importância da utilização deste tipo de comunicação em música de câmara.

É de referir que os participantes puderam usar um ou mais tipos de linguagem não-verbal em cada início de obra e também durante a obra a ensaiar. Da mesma forma, pode haver uma ou mais razões que impliquem a paragem do ensaio e um ou mais alunos a falar em cada paragem.

As tabelas apresentadas nestes resultados estão organizadas por três critérios: linguagem verbal usada durante o ensaio, linguagem não-verbal usada no decorrer da obra e linguagem não-verbal usada no início de cada trecho. É, no entanto, importante salientar, que o primeiro critério (linguagem verbal) se refere à quantidade total de linguagem verbal usada durante a totalidade do ensaio; o segundo critério (linguagem não-verbal usada no decorrer da obra), se refere à quantidade total de linguagem não-verbal usada durante a totalidade do ensaio; e que o terceiro critério (linguagem não-verbal usada no início de cada trecho musical) se refere apenas e só ao uso de linguagem não-verbal no momento específico de entrada.

Para melhor esquematizar os dados obtidos, foram usadas abreviaturas para designar os instrumentos envolvidos, as quais se encontram no glossário.

4.1. Quinteto de Sopros

4.1.1. Linguagem usada pelo quinteto de sopros – Observação 1

As tabelas 6, 7 e 8 mostram, discriminadamente, o uso de linguagem verbal e não-verbal e as suas características, na primeira observação do quinteto de sopros.

Paragens	Falas					Razão das paragens					
21	Cl	Fg	Trp	Ob	Fl	Ritmo	Afinação	Leitura	Frase	Técnica	Respirações em conjunto
	4	1	11	13	6	17	8	4	7	14	4

Tabela 5 - Linguagem verbal utilizada pelo quinteto de sopros durante o ensaio (observação 1)

Quinteto de sopros – Obs. 1	Fl	Ob	Trp	Fg	Cl
Contacto visual	25	30	46	4	23
Sinal com a cabeça	16	12	6	0	2
Movimento com o instrumento	30	62	20	0	25

Tabela 6 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo quinteto de sopros, no decorrer da obra (observação 1)

Quinteto de sopros – Obs. 1	Fl	Ob	Trp	Fg	Cl
Contacto visual	12	6	7	3	5
Respiração	16	10	6	0	1
Movimento com o instrumento	10	9	8	0	2
Não definido ou ausente	5	6	3	18	14

Tabela 7 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo quinteto de sopros, no início de cada trecho musical (observação 1)

4.1.2. Linguagem usada pelo quinteto de sopros – Observação 2

Após a explicação dada pelo do investigador acerca da importância do uso de linguagem não-verbal num ensaio de música de câmara, foram detectadas as seguintes características na comunicação de grupo (tabela 9, 10 e 11).

Paragens	Falas					Razão das paragens					
16	Cl	Fg	Trp	Ob	Fl	Ritmo	Afinação	Leitura	Frase	Técnica	Respirações em conjunto
	12	2	18	31	21	14	18	6	11	9	6

Tabela 8 - Linguagem verbal utilizada pelo quinteto de sopros, durante o ensaio (observação 2)

Quinteto de sopros – Obs. 1	Fl	Ob	Trp	Fg	Cl
Contacto visual	35	34	63	13	29
Sinal com a cabeça	27	19	10	4	14
Movimento com o instrumento	49	61	38	4	31

Tabela 9 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo quinteto de sopros, no decorrer da obra (observação 2)

Quinteto de sopros – Obs. 2	Fl	Ob	Trp	Fg	Cl
Contacto visual	13	8	13	3	6
Respiração	12	11	7	5	3
Movimento com o instrumento	12	11	4	2	2
Não definido ou ausente	3	4	2	6	10

Tabela 10 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo quinteto de sopros, no início de cada trecho musical (observação 2)

4.1.3. Comparação gráfica entre observações, por instrumento musical

Analisados e comparados os comportamentos dos participantes nas duas observações em separado, foi realizada uma comparação gráfica (gráfico 1, 2, 3, 4 e 5) da linguagem verbal e não-verbal utilizada nos dois momentos observados.

Esta avaliação foi feita descriminando cada elemento do grupo. Ou seja, é possível avaliar a evolução do uso de comunicação (verbal e não-verbal) por cada instrumento, independente, na primeira e segunda observações.

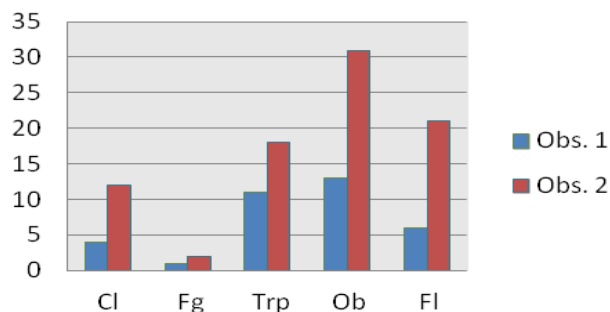


Gráfico 1 - Comparação da utilização da linguagem verbal pelo quinteto de sopros, entre observações

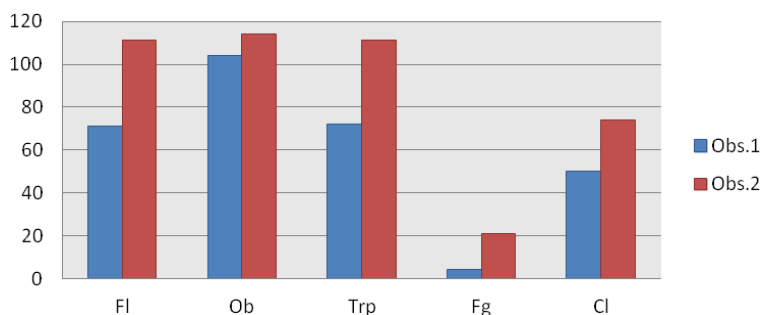


Gráfico 2 - Comparação da utilização de linguagem não-verbal pelo quinteto de sopros, no decorrer da obra, entre observações

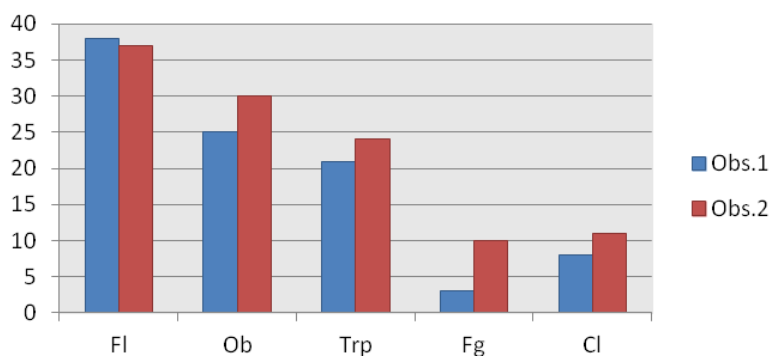


Gráfico 3 - Comparação da utilização de linguagem não-verbal pelo quinteto de sopros, no início de cada trecho musical, entre observações

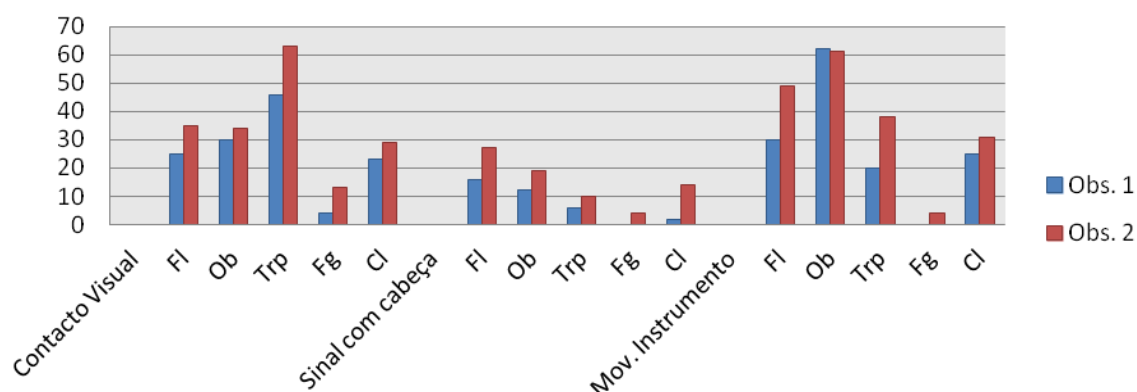


Gráfico 4 – Características da linguagem não-verbal usada pelo quinteto de sopros no decorrer da obra, entre observações

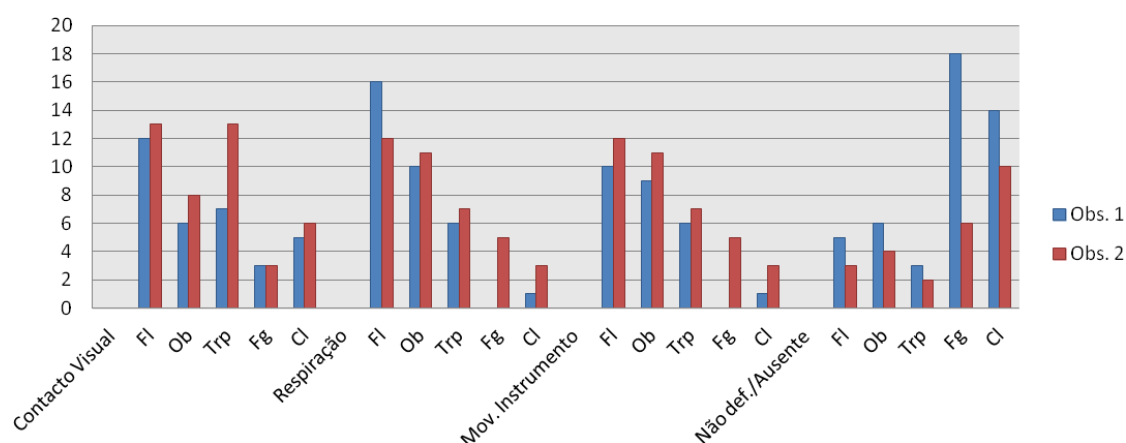


Gráfico 5 – Características da linguagem não-verbal usada pelo quinteto de sopros no início de cada trecho, entre observações

4.1.4. Comparação gráfica entre observações, por parâmetro estudado

Os resultados da comparação do uso de linguagem não-verbal total entre cada observação, encontra-se nos gráficos 6 e 7, onde se regista a quantidade total de linguagem não-verbal utilizada pelo grupo – quinteto de sopros – na totalidade, em cada parâmetro estudado.

Assim sendo, podemos avaliar a evolução de cada parâmetro, entre a primeira vez que o grupo foi observado e a segunda. Desta forma, é possível verificar se o grupo, no global, usou mais ou menos “contacto visual”, “movimento com o instrumento”, etc. após a explicação do investigador.

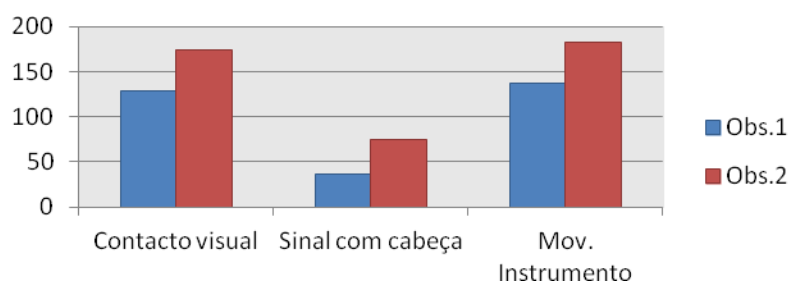


Gráfico 6 - Comparação gráfica do uso de linguagem não-verbal pelo quinteto de sopros, no decorrer da obra, entre observações

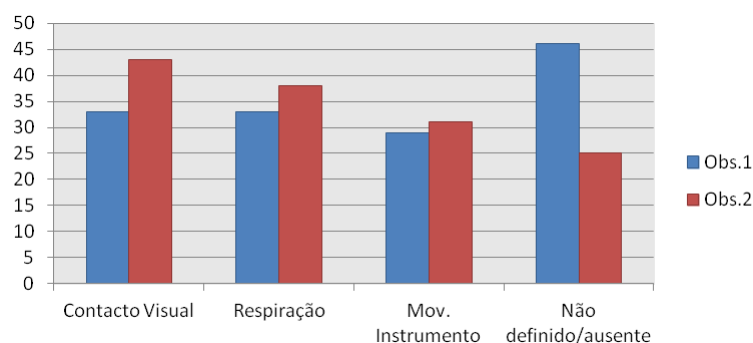


Gráfico 7 - Comparação gráfica do uso de linguagem não-verbal, pelo quinteto de sopros, no início de cada trecho musical, entre observações

4.2. Sexteto de Clarinetes

4.2.1. Linguagem usada pelo sexteto de clarinetes – Observação 1

As características da linguagem verbal e não-verbal usada pelo sexteto de clarinetes, é apresentada pelas tabelas 12, 13 e 14.

Paragens	Falas						Razão das paragens					
32	Cl1	Cl2	Cl3	Cl4	Cl5	Cl Bx	Ritmo	Afinação	Leitura	Frase	Técnica	Respirações em conjunto
	2	1	0	0	0	2	20	1	3	8	6	4

Tabela 11 - Linguagem verbal utilizada pelo sexteto de clarinetes, durante o ensaio (observação 1)

Sexteto de Clarinetes – Obs. 1	CI1	CI2	CI3	CI4	CI5	CI bx
Contacto visual	30	6	12	18	2	23
Sinal com a cabeça	39	3	9	15	2	0
Movimento com o instrumento	42	9	26	6	3	8

Tabela 12 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo sexteto de clarinetes, no decorrer da obra (observação 1)

Sexteto de Clarinetes – Obs. 1	CI1	CI2	CI3	CI4	CI5	CI bx
Contacto visual	13	9	7	8	11	10
Respiração	16	10	8	10	6	11
Movimento com o instrumento	16	8	7	4	2	2
Não definido ou ausente	9	12	15	15	17	12

Tabela 13 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo sexteto de clarinetes, no início de cada trecho musical (observação 1)

4.2.2. Linguagem usada pelo sexteto de clarinetes – Observação 2

Em continuação e após a explicação do investigador sobre a importância da linguagem não-verbal, determinou-se o tipo de comunicação utilizada pelos alunos (tabelas 15, 16 e 17).

Paragens	Falas						Razão das paragens					
24	CI 1	CI 2	CI 3	CI 4	CI 5	CI Bx	Ritmo	Afinação	Leitura	Frase	Técnica	Respirações em conjunto
	1	2	0	0	0	1	14	5	3	3	4	7

Tabela 14 - Linguagem verbal utilizada pelo sexteto de clarinetes, durante o ensaio (observação 2)

Sexteto de Clarinetes – Obs. 2	CI1	CI2	CI3	CI4	CI5	CI bx
Contacto visual	39	11	19	25	7	29
Sinal com a cabeça	44	8	15	22	4	2
Movimento com o instrumento	57	11	31	16	3	13

Tabela 15 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo sexteto de clarinetes, no decorrer da obra (observação 2)

Sexteto de Clarinetes – Obs. 2	CI1	CI2	CI3	CI4	CI5	CI bx
Contacto visual	19	16	7	13	13	17
Respiração	21	13	11	10	9	14
Movimento com o instrumento	21	12	9	10	10	5
Não definido ou ausente	3	4	8	9	11	7

Tabela 16 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo sexteto de clarinetes, no início de cada trecho musical (observação 2)

4.2.3. Comparação gráfica entre observações, por instrumento musical

Os gráficos 8, 9, 10, 11 e 12 mostram a comparação do uso de linguagem verbal e não-verbal pelo sexteto de clarinetes, nos dois momentos observados. Esta avaliação foi feita de forma independente para cada elemento do grupo.

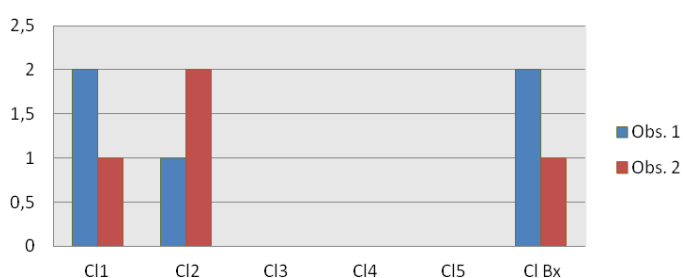


Gráfico 8 - Comparação da linguagem verbal utilizada pelo sexteto de clarinetes no decorrer da obra, entre observações

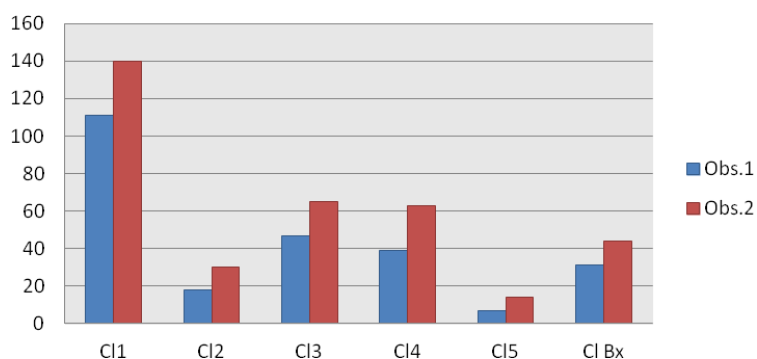


Gráfico 9 - Comparação da linguagem não-verbal utilizada pelo sexteto de clarinetes no decorrer da obra, entre observações

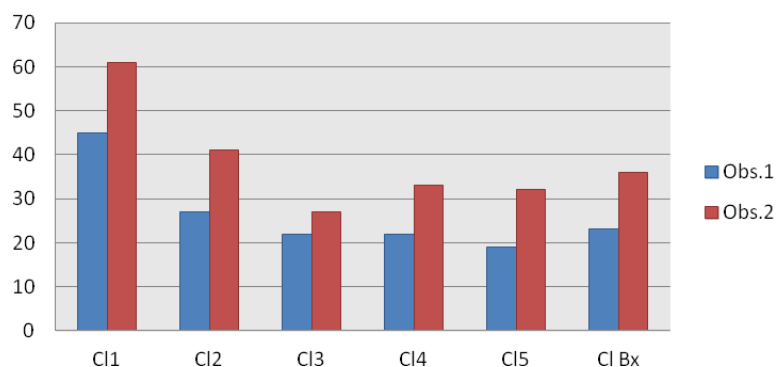


Gráfico 10 - Comparação da linguagem não-verbal utilizada pelo sexteto de clarinetes no início de cada trecho, entre observações

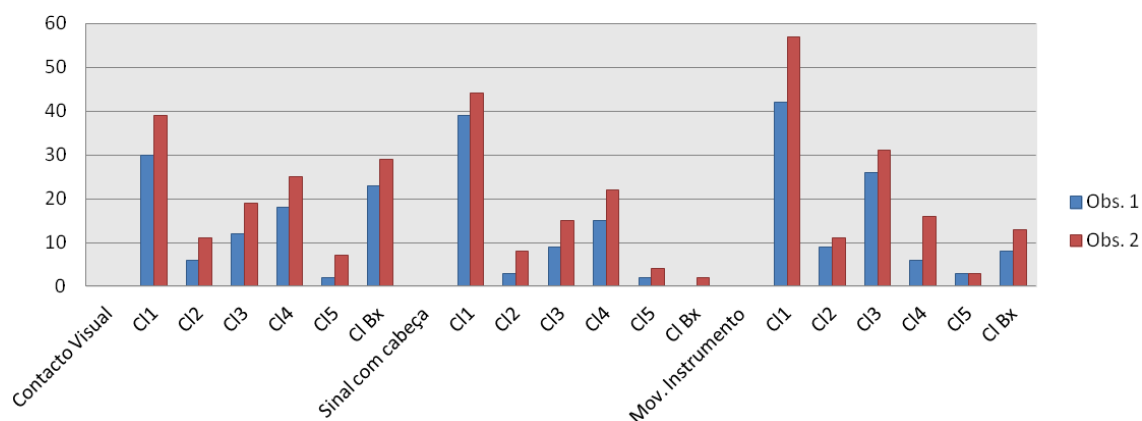


Gráfico 11 - Comparação da utilização de linguagem não-verbal pelo sexteto de clarinetes no decorrer da obra, entre observações

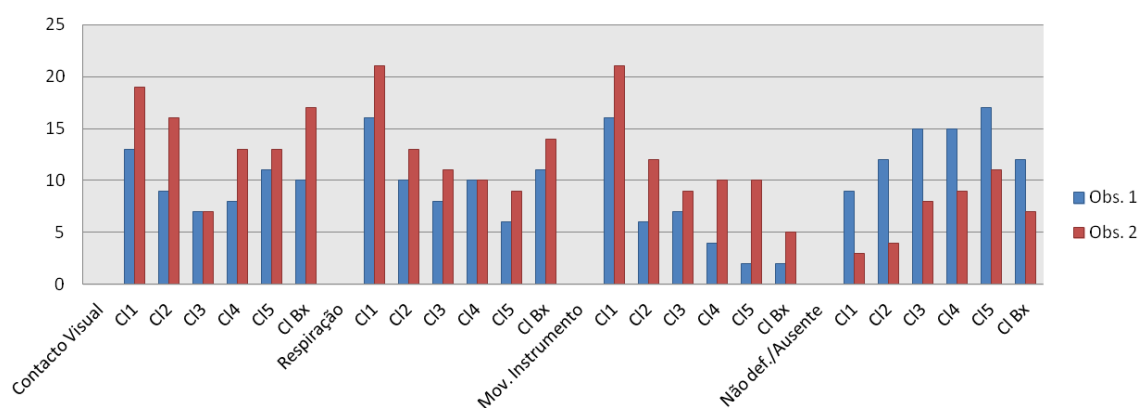


Gráfico 12 - Comparação da utilização de linguagem não-verbal pelo sexteto de clarinetes no início de cada trecho, entre observações

4.2.4. Comparação gráfica entre observações, por parâmetro estudado

A análise comparativa corresponsável ao seteto de clarinetes é apresentada pelos gráficos 13 e 14.

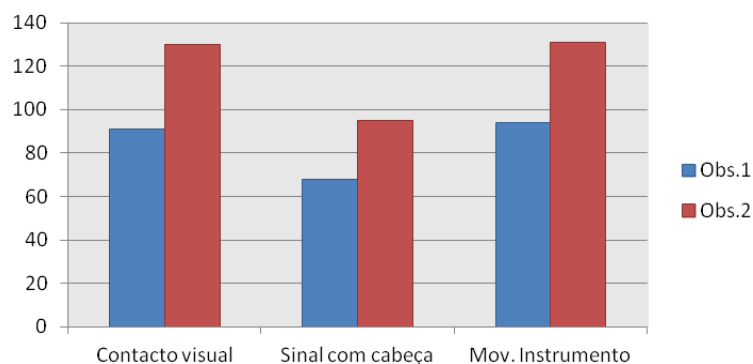


Gráfico 13 - Comparação gráfica do uso de linguagem não-verbal pelo sexteto de clarinetes, no decorrer da obra, entre observações

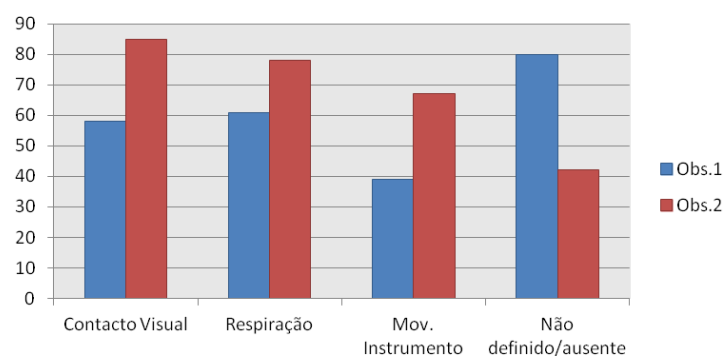


Gráfico 14 - Comparação gráfica do uso de linguagem não-verbal pelo sexteto de clarinetes, no início de cada trecho musical, entre observações

4.3. Quarteto de Cordas

4.3.1. Linguagem usada pelo quarteto de cordas – Observação 1

A linguagem utilizada e suas características pelo quarteto de cordas na primeira observação, está descrita nas tabelas 18, 19 e 20.

Paragens	Falas				Razão das paragens					
19	V1	V2	V3	Vcl	Ritmo	Afinação	Leitura	Frase	Técnica	Respirações em conjunto
	15	12	8	14	10	2	4	6	9	3

Tabela 17 - Linguagem verbal utilizada pelo quarteto de cordas, durante o ensaio (observação 1)

Quarteto de Cordas – Obs.1	V1	V2	V3	Vcl
Contacto visual	9	4	11	9
Sinal com a cabeça	4	5	13	2
Movimento com o instrumento	5	7	11	0

Tabela 18 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo quarteto de cordas, no decorrer da obra (observação 1)

Quarteto de Cordas – Obs. 1	V1	V2	V3	Vcl
Contacto visual	8	5	7	6
Respiração	8	6	7	6
Movimento com o instrumento	6	7	7	4
Não definido ou ausente	9	8	4	11

Tabela 19 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo quarteto de cordas, no início de cada trecho musical (observação 1)

4.3.2. Linguagem usada pelo quarteto de cordas – Observação 2

O quarteto de cordas reagiu da seguinte forma às explicações do investigador (tabelas 21, 22 e 23):

Paragens	Falas				Razão das paragens					
16	V1	V2	V3	Vcl	Ritmo	Afinação	Leitura	Frase	Técnica	Respirações em conjunto
	6	6	6	10	8	2	8	8	4	5

Tabela 20 - Linguagem verbal utilizada pelo quarteto de cordas durante o ensaio (observação 2)

Quarteto de Cordas – Obs.2	V1	V2	V3	Vcl
Contacto visual	8	7	20	13
Sinal com a cabeça	6	5	9	3
Movimento com o instrumento	9	9	7	8

Tabela 21 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo quarteto de cordas, no decorrer da obra (observação 2)

Quarteto de Cordas – Obs. 2	V1	V2	V3	Vcl
Contacto visual	6	5	4	4
Respiração	5	8	2	9
Movimento com o instrumento	7	4	4	3
Não definido ou ausente	5	6	5	4

Tabela 22 - Tipos de linguagem não-verbal usada pelo quarteto de cordas, no início de cada trecho musical (observação 2)

4.3.3. Comparação gráfica entre observações, por instrumento musical

Nos gráficos 15, 16, 17, 18 e 19, podem comparar-se os diferentes comportamentos de cada músico de cordas estudado, nas duas observações.

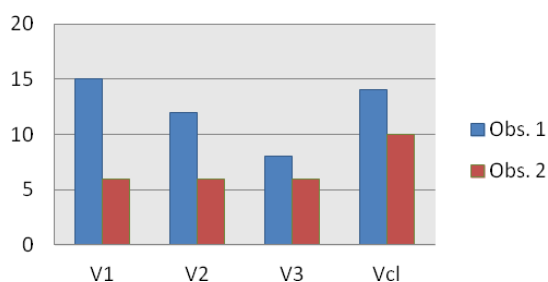


Gráfico 15 - Comparação da linguagem verbal utilizada pelo quarteto de cordas durante o ensaio, entre observações

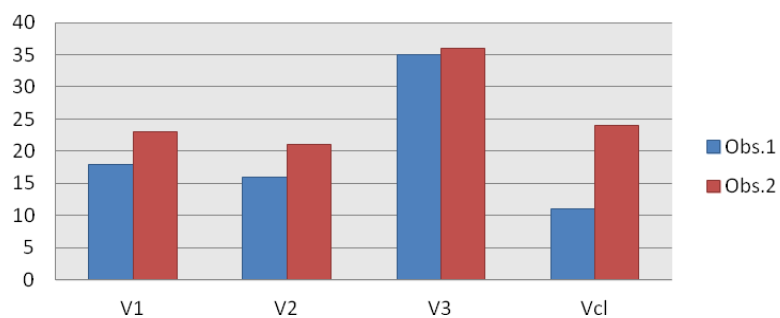


Gráfico 16 - Comparação da linguagem não-verbal utilizada pelo quarteto de cordas, durante o ensaio, entre observações

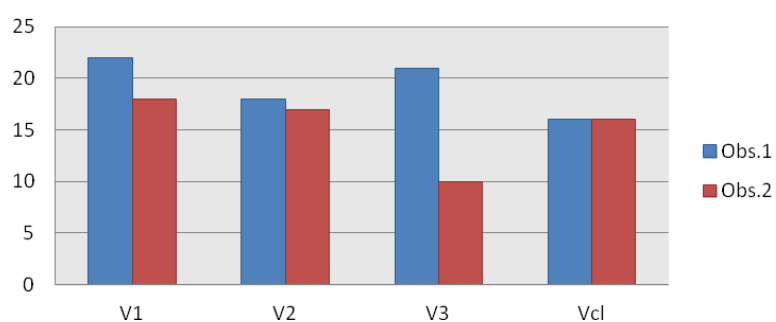


Gráfico 17 - Comparação da linguagem não-verbal utilizada pelo quarteto de cordas, no início de cada trecho musical, entre observações

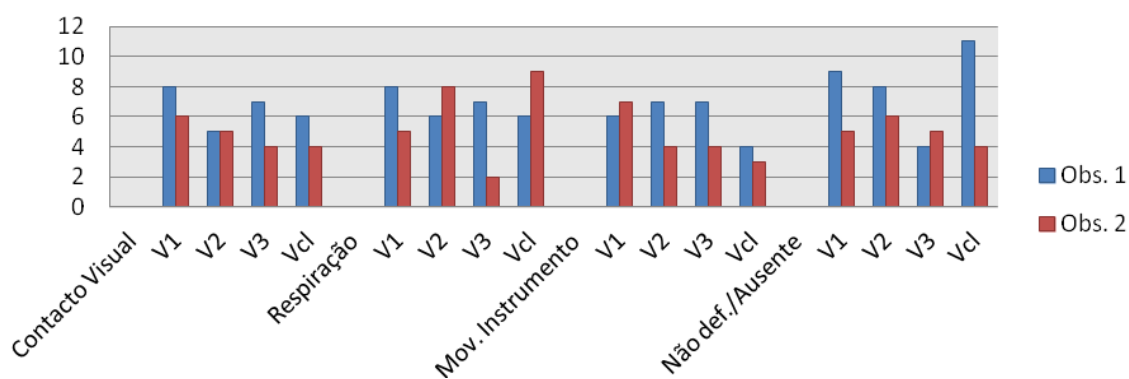


Gráfico 18 - Comparação da linguagem não-verbal usada pelo quarteto de cordas no início de cada trecho musical, entre observações

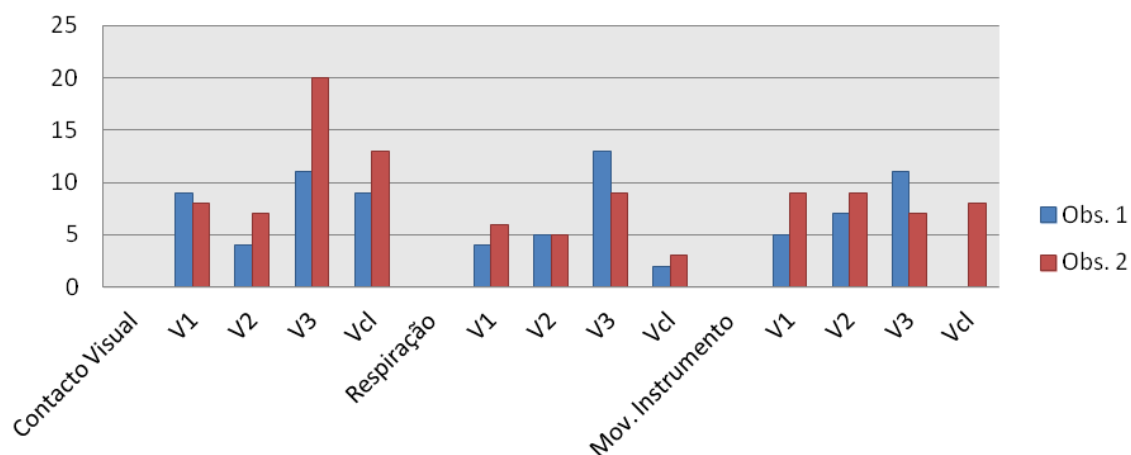


Gráfico 19 - Comparação da linguagem não-verbal utilizada pelo quarteto de cordas no decorrer da obra, entre observações

4.3.4. Comparação gráfica entre observações, por parâmetro estudado

Em continuação, comparamos o uso dos diferentes parâmetros de avaliação da linguagem não-verbal, pelo grupo como um todo (gráficos 20 e 21).

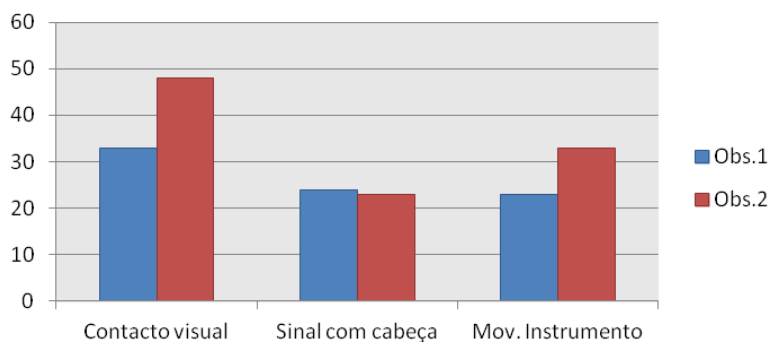


Gráfico 20 - Comparação gráfica do uso de linguagem não-verbal pelo quarteto de cordas, no decorrer da obra, entre observações

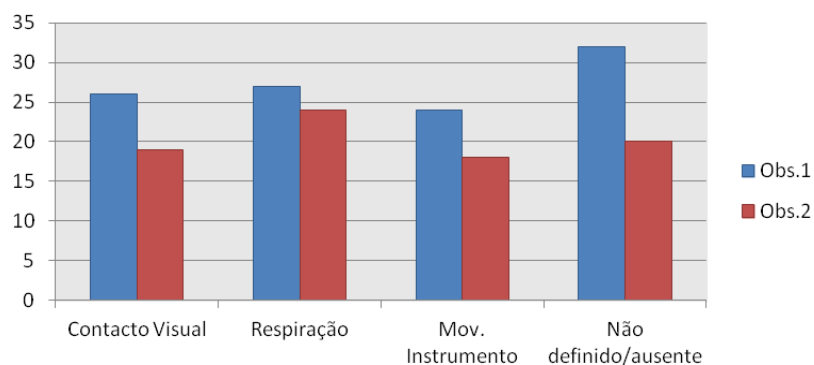


Gráfico 21 - Comparação gráfica do uso de linguagem não-verbal pelo quarteto de cordas, no início de cada trecho musical, entre observações

4.4. Uso de linguagem verbal e não-verbal, antes e após a explicação do investigador

Uma vez que um dos objectivos principais deste trabalho assenta no conhecimento e emprego do uso de diferentes tipos de linguagem verbal e não-verbal por um grupo de música de câmara, foi feito um cruzamento de dados, de forma a comparar o uso de linguagem verbal e não-verbal (durante o ensaio e no início de cada trecho) antes e depois da explicação do investigador. Desta forma, poderá discutir-se o impacto da explicação, o entendimento por parte dos membros do grupo e o uso efectivo desse tipo de linguagem para otimizar a qualidade do ensaio.

Para melhor compreender o esquema gráfico, foram usadas cores distintas para cada grupo estudado: quinteto de sopros – cor verde; sexteto de clarinetes – cor laranja; quarteto de cordas – cor lilás.

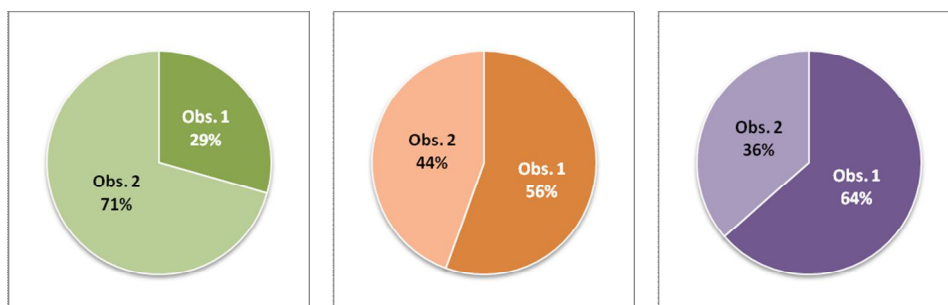


Gráfico 22 - Comparação da quantidade de linguagem verbal, durante o ensaio, pelos diferentes grupos estudados

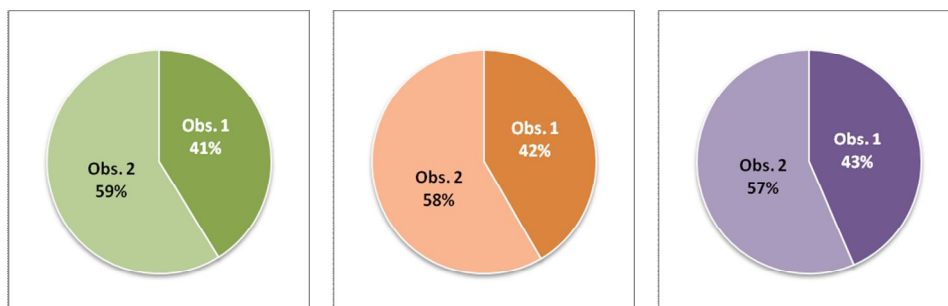


Gráfico 23 - Comparação da quantidade de linguagem não-verbal, no decorrer da obra, pelos diferentes grupos estudados

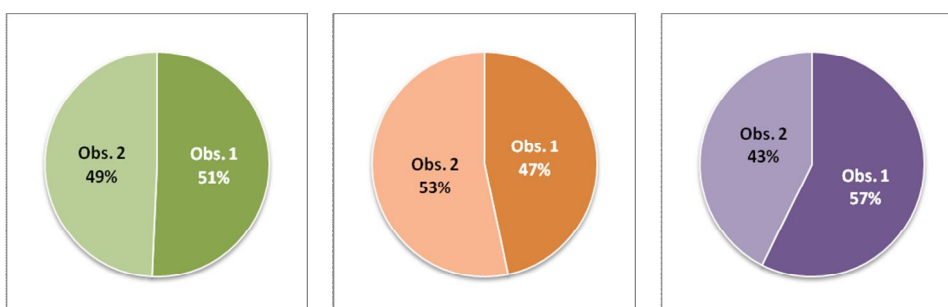


Gráfico 24 - Comparação da quantidade de linguagem não-verbal, no início de cada trecho musical, pelos diferentes grupos estudados

5. Discussão

Uma vez analisados os dados obtidos, foi feita uma reflexão e discussão acerca dos mesmos, de forma a tirar as conclusões necessárias.

Esta reflexão baseia-se na articulação dos objetivos traçados no início do projeto, focando-se primeiramente nos resultados individuais dos alunos e posteriormente numa perspetiva global e de comparação entre os grupos.

É feita uma análise quanto ao entendimento da existência e importância do uso de linguagem não-verbal, nomeadamente na performance musical e especificamente nos ensaios de grupo em música de câmara, e quanto à adopção por parte dos alunos deste tipo de linguagem.

Será feita uma análise detalhada dos resultados obtidos, enfatizando as alterações mais significativas, nomeadamente do resultado entre observações - objecto deste trabalho.

5.1. Discussão dos resultados correspondentes ao quinteto de sopros

Na primeira observação feita ao ensaio de música de câmara ao quinteto de sopros, foi notável uma clara diferença na interação com o grupo do aluno que toca fagote, relativamente aos restantes elementos, o que se veio a mostrar idêntico na segunda observação. Este aluno raramente recorre ao uso de linguagem, tanto verbal como não-verbal, mantendo esta atitude quer no início, quer no decorrer dos ensaios. Este facto poderá dever-se à estrutura, forma e posição do instrumento, cujo único critério evidentemente influenciado por este motivo será o “movimento com o instrumento”. Trata-se de um aluno que raramente responde às questões do professor (a única fala considerada foi resultado de uma questão directa do professor), não interage com os colegas do quinteto que integra e raramente o faz com o professor que os dirige.

Por outro lado, o aluno que toca trompa é aquele que mais fala durante as paragens em grupo e que mais comunica no decorrer da obra. Nota-se uma clara predisposição deste aluno para a interacção com o grupo e uma evidente consideração, consciente ou não, pela importância do uso de linguagem verbal e não-verbal com os restantes colegas do grupo, durante um ensaio de música de câmara.

Ainda neste primeiro ensaio, a trompa e o oboé são os que mais interagem verbalmente. A flauta precede-os, mas sem grande destaque. É bastante significativa a

diferença no uso de linguagem não-verbal pela aluna de flauta, no início e no decorrer da obra. Esta aluna dá um destaque evidente à entrada de uma peça, sendo a “respiração” o tipo de linguagem não-verbal mais evidente. A flautista recorre muito mais ao uso de linguagem não-verbal no início da obra, que no decorrer da mesma.

No decorrer da obra, o tipo de linguagem não-verbal que os elementos deste quinteto mais utilizam é o movimento com o instrumento, à excepção, pelas razões anteriormente descritas, do aluno que toca fagote.

Na primeira observação a este grupo, a principal razão que motiva as paragens em grupo está relacionada com questões rítmicas e técnicas.

Posteriormente a este primeiro ensaio, houve um momento de explicação por parte do investigador, sobre a importância do uso de linguagem não-verbal durante um ensaio de música de câmara. Fez-se uma nova observação, da qual se extraíram diferenças significativas:

- a) As paragens, neste segundo momento de observação decrescem consideravelmente.
- b) É também evidente que todos os elementos deste quinteto recorrem significativamente mais ao uso de linguagem verbal quando comparado à primeira observação. No entanto, este aumento também se verificou no uso de linguagem não-verbal. Os alunos passaram, desta forma, a comunicar substancialmente mais entre si.
- c) Relativamente às repetições, notou-se que maioritariamente são motivadas pelo grupo em geral e não individualmente ou causadas pela necessidade de um determinado elemento em melhorar a sua performance. Este facto pode dever-se a um maior domínio da técnica e à consequente atribuição de uma maior importância àquilo que será o resultado da sua performance em grupo. Este mesmo motivo pode ter levado à mudança da principal razão que levava às paragens em grupo. Deixando de ser a técnica a principal razão das paragens da obra, passa a afinação e o ritmo a ser a principal preocupação deste quinteto.
- d) É, portanto, bastante significativo um aumento do uso de linguagem não-verbal por todos os elementos nesta segunda observação. Este facto leva-nos a considerar que estes alunos perceberam as explicações que lhes foram atribuídas e foram capazes de as pôr em prática, tendo sido evidentemente

clara a sua melhor performance de ensaio neste segundo momento de observação.

- e) Individualmente, os dados mais significantes são um ligeiro aumento na comunicação não-verbal, tanto no início como no decorrer da obra, por parte do aluno que toca fagote, sendo que o aluno trompista continua a ser aquele que mais comunica com o grupo, ou seja, é aquele que usa uma maior quantidade de linguagem verbal e não-verbal durante o ensaio. O fagote altera, portanto, o seu comportamento, passando a fazer respirações coordenadas com o grupo e a usar o movimento com o instrumento como comunicação com os restantes elementos.

5.2. Discussão dos resultados correspondentes ao sexteto de clarinetes

O sexteto de clarinete distinguiu-se pela sua quase ausência de falas, no decorrer dos ensaios, sendo que estas se reservavam a determinados elementos do grupo. Quero com isto dizer que se tornou bastante evidente uma liderança significativa dos primeiro e segundo clarinetes e do clarinete baixo, embora em diferentes momentos de cada observação 1 e 2.

Na primeira observação, o primeiro clarinete e o clarinete baixo são os que mais comunicam verbalmente com o grupo durante os momentos de paragem, seguidos do segundo clarinete. E no segundo momento de observação, é o segundo clarinete quem mais recorre à linguagem verbal, sendo este seguido do primeiro clarinete e clarinete baixo.

É, no entanto, de referir que os terceiro, quarto e quinto clarinetes não usam de todo a comunicação verbal, tanto na primeira como na segunda observação, deixando as decisões de grupo inteiramente à responsabilidade dos seus colegas.

Relativamente ao motivo que maioritariamente levou às paragens em grupo, este esteve sempre relacionado, tanto na primeira como na segunda observação, com questões relacionadas com o ritmo.

Quanto ao uso de linguagem não-verbal, o primeiro clarinete é aquele que mais se evidencia, tanto no início como no decorrer da obra e em ambas as observações, sendo que existe uma diferença bastante significativa na quantidade de linguagem não-verbal usada pelo aluno que ocupa a posição de primeiro clarinete, quando comparada com os restantes elementos do sexteto.

No que toca ao contacto visual, são os alunos que tocam primeiro clarinete e clarinete baixo os que mais usam esse tipo de linguagem. O primeiro clarinete devido à sua nítida liderança no grupo e o clarinete baixo, possivelmente, pela estrutura e tamanho do seu instrumento que, na dificuldade de executar movimentos livres, usa o contacto visual como forma de comunicação com os restantes elementos do grupo.

Na primeira observação, o parâmetro “não definido ou ausente” é bastante evidente no início de cada trecho musical. Este facto pode dever-se à liderança do primeiro clarinete, que de uma forma intuitiva coordena a entrada dos restantes elementos do grupo. Já no decorrer da obra, os parâmetros de linguagem não-verbal que mais evidentes se tornam são o “movimento com o instrumento” e o “contacto visual”.

Relativamente à segunda observação, existiu uma clara redução no número de paragens. Este facto pode dever-se ao maior domínio da obra de ensaio, à existência de uma maior comunicação não-verbal e a uma compreensão colectiva quanto à interpretação da obra técnica e musicalmente entre os elementos do sexteto.

Este aumento de comunicação não-verbal é bastante significativo na generalidade dos elementos do grupo e respectivamente à generalidade dos parâmetros estudados. Este facto pode dever-se à assimilação e emprego de competências relacionadas não só com o âmbito da técnica individual como também com os demais factores que influenciam na preparação mais eficaz da obra (como o uso de comunicação enquanto tocam). Desta forma, pode dizer-se o investigador conseguiu transmitir as principais informações relativas à linguagem não-verbal em música de câmara: a existência não apenas intuitiva da linguagem não-verbal, o poder desse tipo de comunicação em ensaios de música de câmara e a forma como esta pode ser usada.

Desta forma, os parâmetros de linguagem não-verbal “não definido ou ausente” diminuem consideravelmente de importância, quanto comparamos a segunda observação com a primeira, pela mesma razão acima enunciada.

O parâmetro “movimento com o instrumento” continua a ser o tipo de comunicação mais usado no decorrer da obra, tanto na primeira observação como na segunda.

É, no entanto, evidente que o clarinete baixo recorre ao uso de contacto visual como elemento de comunicação não-verbal mais usado. Este facto, pode dever-se ao desenho e posição do instrumento que toca relativamente ao corpo. O índice do parâmetro “movimento com o instrumento” é mais baixo, tanto no início de cada trecho

musical, como no decorrer da obra, mas o “contacto visual” é dos mais elevados do grupo.

5.3. Discussão dos resultados correspondentes ao quarteto de cordas

O quarteto de cordas distinguiu-se pela sua uniformidade de comportamento antes e depois da explicação do investigador sobre a existência/importância do uso de linguagem não-verbal em grupos de música de câmara.

Entre observações, as diferenças existentes na maioria dos parâmetros e características da maioria dos elementos, são muito escassas. Como exemplos, podemos referir o número de paragens, que diminuiu em três na totalidade, o número de falas de cada elemento, que reduz também ligeiramente, o número de contactos visuais, o movimento com o instrumento, etc., não dando por isso informação quantitativa relevante aos objectivos deste estudo.

No que se refere à primeira observação, o primeiro violinista e o violoncelista são quem mais fala durante as paragens. Mas no que corresponde à linguagem não-verbal, é o terceiro violino quem mais comunica no decorrer da obra, sendo que no início de cada trecho musical não há nenhuma distinção quantitativa significativa no uso de linguagem não-verbal entre nenhum dos elementos. Trata-se, portanto, de um grupo pouco comunicativo nas entradas das obras, em relação aos restantes grupos observados. Estas evidências não se alteraram de forma significativa na segunda observação. As entradas continuaram a ser feitas com um reduzido uso de linguagem não-verbal e durante a obra o terceiro violino continuou a ser aquele que mais comunicava.

O ritmo e a técnica são os parâmetros que maioritariamente motivaram as paragens em grupo, na primeira observação. Já na segunda observação, foram não só o ritmo, mas a leitura e a frase. Este facto pode estar relacionado com a aquisição de um maior controlo rítmico e técnico da obra por parte dos alunos, levando a uma maior atenção aos pormenores de leitura e de frase, uma vez ultrapassadas as dificuldades características de um primeiro ensaio.

O total de falas (linguagem verbal) reduziu, embora pouco significativamente, da primeira para a segunda observação. Por tal facto seria de esperar que a quantidade total de linguagem não-verbal aumentasse, como substituição da comunicação verbal. No entanto, tal facto não aconteceu, possivelmente por se tratar de um grupo mais contido e menos comunicativo no geral, entre elementos.

Relativamente à linguagem não-verbal usada por este grupo, e quando comparada com os restantes grupos (quinteto de sopros e sexteto de clarinetes), podemos observar que o recurso a este tipo de comunicação se dá com menor frequência. Esse facto pode dever-se ao tipo de repertório, bastante mais complexo tecnicamente no quarteto de cordas, comparativamente com os demais grupos observados, levando a que os elementos estivessem mais concentrados no seu desempenho individual, que na performance enquanto grupo.

5.4. Discussão comparativa dos resultados dos diferentes grupos estudados

Após a análise detalhada e em separado dos resultados de cada grupo de música de câmara estudado, procedemos a uma discussão generalizada e comparativa inter-grupos. Desta forma, podemos relacionar o comportamento dos diferentes grupos e concluir, através dele, qual a postura esperada por um grupo de música de câmara sempre que reunidas estas condições.

Será aqui analisada, portanto, a prestação de um grupo de música de câmara durante o ensaio em condições padrão (sem discussão prévia da existência e importância da linguagem não-verbal em música) e comparada com a prestação que o grupo admite aquando de uma discussão explicativa do uso de linguagem não-verbal durante o ensaio.

Na generalidade, todos os grupos apresentaram um número inferior de paragens na segunda observação, fazendo com que o ensaio fosse mais produtivo, aumentando a quantidade de tempo em que o grupo está a tocar e disponibilizando uma maior atenção a uma maior quantidade de detalhes.

Na primeira observação, a principal razão que levava os grupos a parar era o ritmo, o que se alterou no segundo momento observado. Os aspectos rítmicos continuaram a ter um peso bastante importante, mas parâmetros como a afinação ganharam substancialmente destaque e importância. O parâmetro leitura também aumenta na maioria dos grupos, à excepção do sexteto de clarinetes, que mantém igual número.

Outro factor importante de referir, foi o aumento da quantidade de linguagem não-verbal usada por parte dos elementos dos grupos na segunda observação, que, a juntar ao facto de as razões das paragens deixarem de ser fundamentalmente motivadas pelo ritmo e se distribuírem por outros parâmetros, como a afinação e a leitura, pode estar relacionado com o processo de adaptação dos alunos a estes novos conceitos, ao maior

uso de comunicação não-verbal em detrimento da verbal e à maior habilidade técnica para tocar a obra ensaiada.

Há, em primeiro lugar, uma maior interiorização dos conceitos rítmicos após o primeiro ensaio, passando a ter-se um maior cuidado relativamente a aspectos não tão técnicos mas essencialmente relevantes à interpretação da obra. Em segundo lugar, verificou-se uma menor necessidade de fazer paragens para discutir aspectos que podem ser transmitidos não-verbalmente através da linguagem corporal, tornando assim o ensaio mais fluido e com maior disponibilidade para trabalhar aspectos não meramente técnico.

Relativamente aos elementos que mais comunicam em cada grupo, podemos observar que a flautista é quem mais usa linguagem não-verbal na segunda observação no quinteto de sopros, o primeiro clarinete no sexteto de clarinetes e o primeiro violino no quarteto de cordas. Em ambas as observações, os dados apontam para uma maior consciencialização por parte destes elementos no momento de entrada da obra estudada. A flautista, o primeiro clarinetista e o primeiro violinista destacavam-se consideravelmente mais no início de cada trecho musical quando comparado com o seu desempenho no decorrer da obra. Isto poderá ser motivado pela posição que cada elemento ocupa num determinado grupo e pela atitude que é esperada pelos restantes elementos do grupo.

Ao longo do ensaio, a sua atitude de liderança inicial tende a diluir-se, observando-se um decréscimo no número de linguagem não-verbal em relação aos outros elementos do grupo – deixa de ser a flauta quem mais comunica não verbalmente no quinteto de sopros, passando a ser o oboé, e deixa de ser o primeiro violino no quarteto de cordas, passando a ser o terceiro). Esta evidência acontece com a excepção do sexteto dos clarinetes que, se relacionarmos a quantidade de linguagem não-verbal usada tanto no início de cada trecho, como no decorrer da obra, entre observações, o primeiro clarinetista aparece como sendo o líder assumido deste grupo.

No entanto, na generalidade, todos os elementos que mais comunicavam através da linguagem não-verbal no início de cada trecho musical, decrescem em número nos mesmos parâmetros no decorrer da obra. Isto acontece com o quinteto de sopros e o quarteto de cordas.

Por outra parte, pode observar-se que existe um decréscimo generalizado do parâmetro “não definido ou ausente” no início de cada trecho musical, em todos os grupos, levando o observador a acreditar que este facto se deveu à consciencialização

dos alunos sobre os efeitos do emprego de uma comunicação não-verbal esclarecida no seio do grupo.

6. Conclusões

A abordagem de temas sobre a comunicação não-verbal e a liderança em alunos de música de câmara, revelou ter um grande impacto na dinâmica dos ensaios.

Este impacto tornou-se essencialmente notável durante o tempo de ensaio em que os alunos estão a tocar, facto que se demonstrou pelo evidente decréscimo do número de paragens durante o segundo ensaio observado quando comparado com o primeiro.

Este decréscimo foi essencialmente evidente em dois dos três grupos estudados e teve como consequência um aumento do tempo efectivo dos alunos a tocar, em detrimento do tempo em que paravam para discutir verbalmente algum aspecto relacionado com a obra.

A. Razão das paragens

Quanto à razão das paragens, verificou-se que quando há um aumento da comunicação não-verbal, aspectos como o ritmo e a leitura tendem a não ser tão discutidos, passando a afinação e a frase a ter uma maior relevo para o grupo. Ao aumentar a comunicação não-verbal, os alunos podem passar a comunicar de forma mais rápida e eficiente, podendo considerar e discutir um maior número de parâmetros ao longo do estudo conjunto de uma obra.

B. Posição ocupada no grupo

Quanto à posição ocupada no seio do grupo, observou-se que a flauta, o primeiro clarinete ou o primeiro violino são aqueles que geralmente mais comunicam na entrada da obra, provavelmente devido à posição que ocupam e pela pressão daí consequente, sendo-lhes intuitivamente depositada, pelos restantes colegas do grupo, essa função. No entanto, observou-se que no decorrer da obra ensaiada, essa função tende a dispersar-se pelos restantes alunos, deixando de haver uma evidente liderança de um determinado elemento do grupo.

Este aspecto não foi directamente abordado por nenhum dos autores presentes na bibliografia estudada, logo não é possível ter em conta uma comparação bibliográfica fundamentada. Por este motivo, é de esperar que mais estudos sejam desenvolvidos

sobre este tema, de modo a melhor perceber a influência da liderança na comunicação entre os elementos de grupos de música de câmara, em ambiente escolar.

C. Tipo de relatório

O tipo de relatório mostrou-se relevante no tipo de comunicação usada pelos alunos de música de câmara, no entanto, o modelo de pesquisa usado não foi capaz de determinar com eficácia o seu real efeito. É de salientar que o grupo de cordas, apresentando um relatório mais contemporâneo e desafiante tecnicamente, baseou a sua comunicação essencialmente na forma verbal, em detrimento da não-verbal, provavelmente devido à complexidade da obra estudada. Da mesma forma, não se observaram diferenças significativas na dinâmica de ensaio, quanto aos parâmetros analisados, entre observações. Foi também este grupo o que menos linguagem não-verbal usou no decorrer da obra, quando comparado com os restantes grupos estudados.

Observou-se, ainda, um grande entusiasmo por parte dos alunos relativamente à abordagem a temas como a comunicação e a liderança aliados à música de câmara. O uso de linguagem não-verbal, o seu conhecimento mais aprofundado e a sua aplicação num ensaio de música de câmara foi amplamente aceite e discutido pelo investigador e pelos elementos dos grupos observados, de forma bastante veemente.

6.1. Limitações do estudo

Ao longo deste estudo, houve condicionantes que eventualmente influenciaram os resultados obtidos e que dificilmente puderam ser controlados pelo investigador.

A. Tipo de relatório

O tipo de relatório, a posição, tamanho e estrutura do instrumento relativa ao corpo do instrumentista, o tipo de embocadura exigida, a dinâmica de aula, o professor, a personalidade individual de cada elemento do grupo, etc. podem influenciar consideravelmente o tipo de performance em grupo.

O tipo de relatório pode ser um factor determinante no uso de linguagem não-verbal pelos elementos do grupo. Um relatório mais complexo pode levar a um maior

interesse por parte dos alunos na técnica individual, não havendo espaço suficiente para atribuir atenção à comunicação em grupo, a aspectos como a afinação do grupo, contacto visual, etc.

B. Posição do instrumento

A posição do instrumento relativamente ao corpo do instrumentista, o seu peso, estrutura e forma, poderão constituir obstáculos ao uso de certos tipos de comunicação não-verbal (por exemplo, para o clarinete baixo e o fagote), condicionando os seus instrumentistas a um movimento mais limitado e a uma menor capacidade para o uso eficaz de alguns tipo de linguagem não-verbal, como por exemplo o “movimento com o instrumento”.

C. O Professor

A dinâmica do ensaio e o tipo de aula dado por cada professor de música de câmara pode, também, condicionar o tipo de linguagem dominante, verbal ou não-verbal, no grupo. A quantidade de paragens ordenadas pelo professor pode levar a um maior recurso à linguagem verbal no grupo, em detrimento da comunicação não-verbal, ou uma postura menos interveniente do professor pode incutir uma maior expressão de comunicação não-verbal, pela existência generalizada de um menor número de paragens. É igualmente importante referir que, a presença de um professor de música de câmara pode alterar o tipo de liderança do grupo, embora não intencionalmente. Por este facto, deve afirmar-se que os parâmetros da comunicação observar-se-iam idealmente em grupos autónomos.

D. Personalidade dos músicos

Outro factor limitador deste estudo refere-se à personalidade individual de cada elemento do grupo. Alunos com uma atitude de liderança podem assumir esse papel automaticamente, mesmo que em *ensemble* não seja o que geralmente se espera. No entanto, o papel que cada elemento assume no grupo (primeiro ou segundo violino, terceiro ou quarto clarinete,...) influencia, normalmente, no peso que esse elemento tem em termos de liderança, o que faz com que a quantidade de linguagem não-verbal possa ser influenciada, aumentando a comunicação de um elemento em detrimento dos outros.

6.2. Implicações futuras

Seria útil que se fizessem estudos que incluam todos os tipos de grupos de música de câmara de uma escola, observando quais as implicações reais do tipo de reportório usado, quanto à época, no uso de linguagem verbal e não-verbal durante o ensaio.

Seria bastante importante analisar questões como o género e a idade, a personalidade de cada elemento do grupo e a sua experiência musical, na forma como estas podem influenciar na dinâmica do grupo.

Saber de que forma o papel do professor de música de câmara pode influenciar a dinâmica do ensaio, relativamente ao uso de linguagem verbal ou não verbal pelo grupo.

Deve observar-se também, a longo prazo, qual o efeito da assimilação destas competências na preparação de uma obra, por parte de um grupo, mantendo os mesmos músicos e o mesmo professor ao longo de varias observações e dos vários estágios de aprendizagem.

Fontes Bibliográficas

Bass B. (1985) "Leadership and Performance beyond Expectation". New York: free Press.

Davidson, J.W. (1997) "The social in music performance". *The Social Psychology of Music* (Ed. D.J. Hargreaves & A.C. North) pp.209-228. Oxford: Oxford University Press.

Davidson, J. W. & King, E.C. (2004) "Strategies for ensemble practice". In *Musical Excellence: Strategies and Techniques for Enhancing Musical Performance* (ed. A. Williamon), pp. 106-122. Oxford: Oxford University Press.

Davidson, J.W & Good, J.M.M. (2002) "Social and musical co-ordination between members of a string quartet: an exploratory study". *Psychology of Music*, vol.30, pp.186-201.

Douglas, T. (1993) "A Decade of Small Group Theory 1960-1970". *Bookstall Publications*

Durrant, C. (1994) "Towards an effective communication: a case study for structured teaching and conducting". *British Journal of Music Education*, vol.11 pp.56-76.

Fairfield, K. D. & London M. B. (2003) "Tuning into the music of groups: A metaphor for team-based learning in management education. *Journal of management education*. 27(6), pp.654-672.

Gibson J. L., Ivancevich J. M., Donnelly J. H. & konopaske R. (2006). "Organizations: Behavior, Structure and Processes". New Yourk: McGraw-Hill.

Goodman, E. (2002) "Ensemble Performance" *Musical Performance: a guide to understanding* (Ed. J. Rink), pp.153-16. Cambridge: Cambridge University Press.

King, E. C. (2006) "The roles of student musicians in quartet rehearsals", *Psychology of music*, vol.34, no.2, pp.262-282.

Kokotsaki D. & Hallam S. (2007) "Higher education music students' perceptions of the benefits of participative music making. *Music Education Research*. 9(1), pp.93-109.

Murnighan, J. K & Conlon, D.E. (1991) "The dynamics of intense work groups: A Study of British String Quartets", *Administrative Science Quarterly*, vol.36 pp.165-186.

Pease, A. & Pease, B. (2004). "Linguagem Corporal. Porque é que os homens coçam a orelha e as mulheres mexem na alinça". Ed. Bizâncio, pp.15-17.

Shaw M. E. (1971) *Group Dynamics: The Psychology of Small Group Behavior*. New York: McGrawHill.

Williamon, A. & Davidson, J. W. (2002) "Exploring co-performer communication". *Musicae Scientiae*, vol.6 no.1 pp.53-72.


Anexos

Anexo 1

Viana do Castelo, 06 de Novembro de 2013

Eu, Carla Soares Barbosa, na qualidade de presidente do conselho de administração da Fundação Átrio da Música / Escola Profissional de Música de Viana do Castelo (EPMVC), autorizo Sérgio Afonso Tavares Pereira, aluno do segundo ano do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Aveiro, a convidar os alunos da escola que presido para a realização de um trabalho de observação no âmbito da disciplina Projecto Educativo.

Declaro ainda que fui informada e esclarecida pelo investigador Sérgio Afonso Pereira de todas as implicações deste estudo nomeadamente a observação por recolha áudio e vídeo de uma aula dos alunos da disciplina de música de câmara desta escola, tendo como base os padrões éticos definidos pela Universidade de Aveiro.



(Carla Soares Barbosa)

Anexo 2



Fundação Átrio da Música

Escola Profissional de Música de Viana do Castelo

CAPÍTULO 7 – DISPOSIÇÕES FINAIS E TRANSITÓRIAS

Art.º 39º - Direitos da Escola

1. A FAM reserva-se o direito de filmar, fotografar e gravar as atividades pedagógicas de qualquer tipo, ensaios, concertos e qualquer outra atividade que organize, e de utilizar esses elementos para fins de arquivo, de promoção ou de difusão.